

## Machtwort und Wortgewalt im Fall *Othello*

(Ina Habermann, Basel)

### I. 'Equitable drama' und die Inszenierung von Gewalt

Das englische Drama der Frühen Neuzeit hat, wie in den *Law and Literature Studies* mittlerweile detailliert gezeigt wurde, eine prominent forensische Dimension.<sup>1</sup> Die Verbindung von Recht und Theater in der performativen Aufarbeitung sozialer Konflikte und Verbrechen geht so weit, dass das Drama sogar als unverzichtbarer Teil zeitgenössischer Rechtsdiskurse angesehen werden kann. Entsprechend waren sich auch die Juristen der Theatralität ihres Wirkens wohl bewusst. In den juristischen Kaderschmieden Londons, den *Inns of Court*, wurden Gerichtsverhandlungen mit erfundenen Fällen zu Übungszwecken simuliert, was die Juristen schon vor der Blütezeit der öffentlichen Theater um 1600 zu Spezialisten der Inszenierung machte. Außerdem studierten nicht wenige elisabethanische und jakobäische Dramatiker in den *Inns*, und es gab ein weit gespanntes Netz persönlicher Beziehungen.<sup>2</sup> Ausgehend von dieser institutionell und strukturell engen Verbindung zwischen Recht und Theater möchte ich die spezifischen sozialen Wirkungsstrukturen des elisabethanischen und jakobäischen Dramas kurz beleuchten und am Beispiel der Verleumdung in Shakespeares *Othello* eingehend diskutieren. Ich schlage vor, die Dramen Shakespeares und einiger Zeitgenossen wie etwa John Webster als 'equitable drama' zu bezeichnen.<sup>3</sup> Das juristische Konzept der *equity* oder Billigkeit, das bereits bei Aristoteles als *epieikeia* erscheint, gewann

---

<sup>1</sup> Siehe z.B. Victoria Kahn und Lorna Hutson (Hgg.), *Rhetoric and Law in Early Modern Europe*, New Haven 2001; Subha Mukherji, *Law and Representation in Early Modern Drama*, Cambridge 2006; Lorna Hutson, *The Invention of Suspicion: Law and Mimesis in Shakespeare and Renaissance Drama*, Oxford 2007; Constance Jordan und Karen Cunnigham (Hgg.), *The Law in Shakespeare*, Basingstoke 2007; Paul Raffield und Gary Watt (Hgg.) *Shakespeare and the Law*, Oxford 2008; Andrew Zurcher, *Shakespeare and Law*, London 2010; Bradin Cormack, Martha C. Nussbaum und Richard Strier, *Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions*, Chicago 2013; Quentin Skinner, *Forensic Shakespeare*, Oxford 2014; Virginia Lee Strain, "Shakespeare's Living Law, Theatrical, Lyrical, and Legal Practice", in: *Literature Compass* 12.6 (2015), S. 249-261; Derek Dunne, *Shakespeare, Revenge Tragedy and Early Modern Law*, Basingstoke 2016; Paul Raffield, *The Art of Law in Shakespeare*, Oxford und Portland 2017; Richard Strier und Richard H. McAdams, "Cold-Blooded and High-Minded Murder: The 'Case' of *Othello*", in: Alison L. LaCroix, Richard H. McAdams und Martha C. Nussbaum (Hgg.), *Fatal Fictions. Crime and Investigation in Law and Literature*, Oxford 2017, S. 111-138; Kieran Dolin, *Law and Literature*, Cambridge, 2018.

<sup>2</sup> Siehe A. Wigfall Green, *The Inns of Court and Early English Drama* [1931], New York, 1965; Philip J. Finkelpearl, *John Marston of the Middle Temple. An Elizabethan Dramatist and His Social Setting*, Cambridge, MA 1969; Joel Altman, *The Tudor Play of Mind*, Berkeley 1978; John Hamilton Baker, *Readings and Moots at the Inns of Court in the Fifteenth Century*, vol. II: Moots and Reader's Cases, London 1990.

<sup>3</sup> Siehe Ina Habermann, "Theatre and the Law: The Concept of Equity in John Webster's *The White Devil*", in: Enno Ruge und Stephan Laqué (Hgg.), *Realigning Renaissance Culture. Intrusion and Adjustment on the Renaissance Stage*, Trier 2004, S. 137-148; Ina Habermann, "'She has that in her belly will dry up your ink': Femininity as Challenge in the 'equitable drama' of John Webster", in: Lorna Hutson und Erica Sheen (Hgg.), *Literature, Politics and Law in Renaissance England*, Basingstoke 2004, S. 100-122. Quentin Skinner verwendet neuerdings den Begriff 'forensic drama', siehe Skinner, wie Anm. 1.

in den englischen Rechtsdiskursen der Frühen Neuzeit an Bedeutung. *Equity* trägt der Tatsache Rechnung, dass Gesetze notwendigerweise zu allgemein gehalten sind, um jeden speziellen Fall adäquat abzudecken und dass die Richter daher die Regeln so an den Einzelfall anpassen müssen, dass der ursprünglichen Absicht des Gesetzgebers entsprochen wird. Dabei ist natürlich trotzdem eine gewisse Repräsentativität und Nachvollziehbarkeit anzustreben, so dass sich *equity* auf einer mittleren Ebene zwischen der abstrakten Allgemeinheit des Gesetzes und dem bloß Partikulären eines Einzelfalles bewegt.<sup>4</sup> Auf den Theaterkontext übertragen tut ‘equitable drama’ das Gleiche, indem anhand einer konkreten Geschichte bestimmte soziale Konflikte so unter die Lupe genommen werden, dass ein gewisser Verallgemeinerungsgrad erreicht bzw. das Augenmerk auf die Konfliktstrukturen gelenkt wird. Trotzdem geht es nicht ‘eigentlich’ um das Abstrakt-Allgemeine, sondern ebenso um die konkrete Geschichte und deren Besonderheiten – “for never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo”.<sup>5</sup> Solches Theater verfährt nicht allegorisch; es predigt keine Weisheiten, sondern es inszeniert Fragegesten und erzeugt, in den Worten Margot Heinemanns, “images to think with”<sup>6</sup> – Bilder zum Denken. Indem bestimmte soziale Konstellationen und Konflikte auf der Bühne ausgestellt und ästhetisch geformt werden, erhält das Publikum eine privilegierte Sicht, die differenzierte Urteile erlaubt. Neben der urteilsfördernden Distanz und Multiperspektivität erleben die Zuschauer jedoch zusätzlich die Nähe der emotionalen Ansprache und die Möglichkeit zur Identifikation. Damit ermöglicht die Mimesis ein psychologisch und sozial facettenreiches, komplexes und tiefes Verständnis, das etwa aus der Lektüre von Traktaten kaum zu gewinnen wäre. Der Fokus auf *equity* als juristischem Konzept hat den Vorteil, dass bei der Untersuchung der Beziehung von Recht und Theater nicht nur Gerichtsszenen oder explizite Erörterungen politischer Herrschaft im Zentrum stehen, sondern dass letztlich die Gesamtheit der sozialen Interaktionen und Beziehungen forensisch analysiert werden kann.

Betrachtet man Shakespeares *Othello* im Hinblick auf Inszenierungen von Herrschaft, Macht und Gewalt, dann richten sich die Fragegesten des Dramas auf die Legitimation von Gewaltakten, auf die Beziehung von sprachlicher und physischer Gewalt und auf die Beziehung von Sprache und Handlung im Kontext von Machtbeziehungen. Drei Ebenen von Macht

---

<sup>4</sup> Siehe Kathy Eden, *Poetic and Legal Fiction in the Aristotelian Tradition*, Princeton 1986; Adele C. Scafuro, *The Forensic Stage, Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge, 1997; Mark Fortier, *The Culture of Equity in Early Modern England*, Aldershot 2005.

<sup>5</sup> William Shakespeare, *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, in: *The Norton Shakespeare*, hg. Stephen Greenblatt et al., New York und London 1997, 5.3.308-309, S. 939.

<sup>6</sup> Margot Heinemann, “Political Drama”, in: A.R. Braunmuller und Michael Hattaway (Hgg.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge 1990, S. 161-205; 177.

können dabei unterschieden werden: erstens die direkte und offene Dominanz bzw. Herrschaft, die sowohl von Autoritäten als auch durch physische Gewalt ausgeübt wird, zweitens indirekte Formen der Überzeugung durch Rhetorik, Körpersprache und emotionale Abhängigkeiten und drittens geheime Formen der Manipulation, die auf den Körper einwirken (Gift, Drogen) oder übernatürliche Assoziationen haben (Hexerei) und die ohne Wissen des Adressaten ihre Wirkung entfalten. Die direkte Herrschaft basiert auf sozialen Hierarchien und damit im frühneuzeitlichen Denken auf der Vernunft, die zweite Ebene der Überzeugung dagegen auf Gefühlen, den *affections* oder *passions*. Die dritte Ebene der Manipulation geht von einer direkten materiellen Einwirkung aus, die im Falle der Zauberei auf einem vormodernen Sympathiegllauben basiert. Hier werden die materielle und die geistige Welt nicht als kategorial verschieden gedacht, sodass prinzipiell die Möglichkeit besteht, mit Gedanken, Zaubersprüchen oder sonstigen spirituellen Ritualen materielle Wirkungen zu erzielen.

## **II. Autorität, Einfluss und Gewalt**

In legitimerter und institutionalisierter Form erscheint Macht in *Othello* als Autorität. General Othello ist der Befehlsgewalt des Dogen von Venedig und seines Senats unterstellt. Othello wiederum erteilt Befehle an seinen Leutnant Cassio, dieser an den Fähnrich Iago. Töchter sind dem Vater, Ehefrauen ihren Männern zum Gehorsam verpflichtet. Diese Befehlsgewalt als solche wird nicht problematisiert, obwohl die offiziellen Hierarchien bereits zu Beginn des Dramas korrodiert sind. Diese Krise der Hierarchien steht im Zusammenhang mit nicht formalisierter Macht im Sinne von 'Einfluss', der strategisch oder emotional ausgeübt wird und die ursprünglichen sozialen Hierarchien ganz oder teilweise außer Kraft zu setzen vermag. So haben Desdemona und Othello Macht übereinander durch ihr Begehren, und Iago nimmt mit seinem rhetorischen und inszenatorischen Geschick Einfluss auf Othello, Cassio und Roderigo: Diese nicht institutionalisierte Form der Macht steht quer zu den offiziellen Hierarchien und ist grundsätzlich schlecht berechenbar.

Eng verknüpft mit diesem Machtdiskurs ist die Ausübung von Gewalt, und zwar sowohl physischer als auch sprachlicher Gewalt, die wiederum legitimiert bzw. institutionalisiert oder auch nicht legitimiert sein kann. Letztere Unterscheidung zwischen legitimerter und nicht legitimerter Gewalt ist gerade im Hinblick auf die oben erwähnten Arten der Einflussnahme ein zentrales Thema in *Othello*. Institutionalisierte physische Gewalt, der Krieg sowie die Strafgewalt der Rechtsinstanzen erscheint nur indirekt in der Narration; ihre Repräsentanten

sind der Doge und seine Abgesandten. Mit Aplomb zieht Othello in die Schlacht gegen die Türken, kann aber wieder abdrehen, da die Gewalt der Natur – oder Gottes? – ihm zuvorgekommen ist und ein Sturm die türkische Flotte versenkt hat. Othellos Status als Kriegsheld ergibt sich daher ausschließlich aus Erzählungen, mittels derer er Desdemona umwirbt und die im geschmückten Blankvers daherkommen,

Wherein I spake of most disastrous chances,  
Of moving accidents by flood and field,  
Of hair-breadth scapes i'th' imminent deadly breach,  
Of being taken by the insolent foe  
And sold to slavery.<sup>7</sup>

Was schließlich die legitimierte Strafgewalt betrifft, wird die angekündigte qualvolle Bestrafung Iagos über das Ende des Stücks hinausgeschoben.

Nicht legitimierte physische Gewalt ist dagegen als Spektakel auf der Bühne präsent. Roderigo provoziert den betrunkenen Cassio während der Wache, später lauert er ihm auf um ihn zu ermorden, Iago attackiert Cassio mit dem Messer, Othello schlägt Desdemona, er erwürgt sie, Iago ersticht Roderigo und seine Frau Emilia, Othello verwundet Iago und begeht Selbstmord. Von Othello abgesehen, fließt meist das Blut der Unschuldigen. Dieser Selbstmord ist übrigens die einzige Stelle, wo die Schilderung physischer Gewaltanwendung und deren Inszenierung auf der Bühne konvergieren:

[I]n Aleppo once,  
Where a malignant and a turbanned Turk  
Beat a Venetian and traduced the state,  
I took by th' throat the circumcised dog  
And smote him – thus! --- *He stabs himself.* (5.2.350-354)

Typisch für diese Tragödie ist ansonsten gerade die Abtrennung der Gewaltdarstellung von ihrer Erzählung, so auch, wenn Othello den unmittelbar bevorstehenden Mord Desdemonas als “putting out a light” oder “plucking a rose” (5.2.10 und 13) euphemistisch poetisiert sowie in

---

<sup>7</sup> William Shakespeare, *Othello*, hrsg. v. E.A.J. Honigmann, Walton-on-Thames 1997, The Arden Shakespeare Third Series, 1.3.135-139.

seinen an Desdemona gerichteten Sterbeworten: “I kissed thee ere I killed thee: no way but this,  
/ Killing myself, to die upon a kiss” (5.2.356-357).

### III. Sprache, Handlung und Gewalt

Durch die Abtrennung der Inszenierung von Gewalt von ihrer Erzählung richtet sich die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis von Sprache und Handlung und die Möglichkeit des Handelns mit und durch Sprache, wie sie die Sprechakttheorie beschrieben hat, etwa J.L. Austin in *How to Do Things With Words*.<sup>8</sup> Hier ist es bezeichnend, dass *Othello* mit dem Paradebeispiel eines illokutionären Sprechakts, oder Performativs seinen Anfang nimmt, mit der heimlichen Eheschließung Othellos und Desdemonas. Illokutionäre Sprechakte sind gewissermaßen Sonderfälle der Sprache, da sie das Ausgesprochene im Akt des Aussprechens herbeiführen, wie bei einer Trauung, einer Taufe oder einer Verurteilung. Der illegitime und doch gültige Sprechakt der Eheschließung ereignet sich jedoch nicht auf der Bühne. Durch diese Gestaltung des Dramenbeginns wird bereits die hohe Bedeutung von Illegitimität und Indirektheit ausgestellt, die die Machtausübung in *Othello* begleitet und die offiziellen Vorstellungen von Recht und Ordnung unterminiert. An die Stelle einer Heiratsszene tritt als Platzhalter die Unterhaltung zwischen Roderigo und Iago:

*Roderigo*: Tush, never tell me, I take it much unkindly  
That thou, Iago, [...] shouldst know of this.

*Iago*: 'Sblood, but you'll not hear me. If ever I did dream  
Of such a matter, abhor me. (1.1.1-5)

Gewißheit über das, was “this” und “such a matter” sein soll, erhalten die verbal auf die Folter gespannten Zuschauer erst in der zweiten Szene, als die Eheschließung zwischen Othello und Desdemona zum sozialen Ereignis geworden ist und Othello sich dafür verantworten muss. Macht hat der, oder seltener die, die Realitäten schafft, und dadurch, dass ein illokutionärer Sprechakt, die heimliche Heirat, am Anfang der fatalen Ereigniskette steht, wird die Beziehung zwischen Wort und Tat so angelegt, dass die Grenzen fließend erscheinen. Von diesem Punkt

---

<sup>8</sup> J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford 1962. Siehe auch John R. Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, London, 1969.

führt ein direkter Weg zur prominentesten Form der sprachlichen Gewalt in *Othello*, der Verleumdung Desdemonas.<sup>9</sup>

Iago, der Verleumder, übt als Meister der Rhetorik sprachliche Gewalt in Form von Psychoterror aus. Indem er sich als Othellos Freund und Verbündeten inszeniert, gelingt es ihm durch Andeutungen und dunkle Hinweise, Zweifel an der Treue und Ehrlichkeit Desdemonas in Othello zu wecken. Othellos eifersüchtige Phantasie übernimmt dann den Rest – “to be once in doubt / Is once to be resolved” (3.3.182-183). Es gelingt Iago auf diese Weise, Leutnant anstelle des diskreditierten Cassio zu werden und sich Othello gefügig zu machen. Iagos Rede erscheint vieldeutig, ist jedoch allzu eindeutig; sie besteht häufig aus Wiederholungen zum Zweck der Gehirnwäsche, aus Imperativen und Performativen. Diese, wie Joseph Porter es nennt, “general illocutionary force of exhortation”<sup>10</sup> transformiert *seine* Worte direkt in Taten der *anderen*; er ist in M.C. Bradbrooks Worten, “the helpful plainspeaker who turns out to be a killer by remote control.”<sup>11</sup> Iagos Motivation und Vorgehensweise beschäftigt Zuschauer und Kritiker seit langem. Dramenhistorisch betrachtet ist Iago eine Mischung etlicher Typen – *vice*-Figur (Personifikation des Lasters), Bühnen-Machiavelli, Frauenhasser und *malcontent*; Catherine Belsey sieht ihn in der auf Montaigne bezogenen Tradition des Essayisten, der seine leidenschaftslos-stoische Weltanschauung in die schlichte Prosa sprichwörtlicher Weisheiten kleidet, um ihnen so Autorität zu verleihen.<sup>12</sup> Michael Bristol stellt dagegen den Aspekt der Theatralität in den Mittelpunkt und sieht Iago im Sinne einer gemeinschaftlichen Justiz als Anführer eines Charivari zur Sanktionierung einer ethnisch, sozial und altersmäßig transgressiven Verbindung.<sup>13</sup> Richard Mallette schließlich stellt einen Zusammenhang zur reformierten Predigtpraxis her und interpretiert Iago als blasphemischen Prediger, der seine Wortgewalt in den Dienst des Bösen stellt.<sup>14</sup> Auf Iagos ‘Charakter’ soll hier nicht näher eingegangen werden; wie Alan Sinfield in *Faultlines* darlegt, kann es nicht darum gehen, innere

---

<sup>9</sup> Zur Beziehung von Verleumdung und Gender in der Frühen Neuzeit siehe Ina Habermann, *Staging Slander and Gender in Early Modern England*, Aldershot 2003.

<sup>10</sup> Joseph Porter, “Complement extern. Iago’s Speech Acts”, in: Virginia Mason Vaughan und Kent Cartwright (Hgg.), *Othello. New Perspectives*, London und Toronto 1991, S. 77.

<sup>11</sup> M.C. Bradbrook, “*Othello*, Webster and the Tragedy of Violence”, in: dies. (Hg.), *The Artist and Society in Shakespeare’s England*, Brighton 1982, S. 163-167; 164.

<sup>12</sup> Catherine Belsey, “Iago the Essayist. Florio between Montaigne and Shakespeare”, in: Andreas Höfele und Werner von Koppenfels (Hgg.), *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, Berlin 2005, S. 262-278.

<sup>13</sup> Michael D. Bristol, “Charivari and the Comedy of Abjection in *Othello*”, in: Lena Cowen Orlin (Hg.), *Othello*, Basingstoke, 2004, *New Casebooks*, S. 78-102. Zuerst veröffentlicht in *Renaissance Drama* 21 (1990), S. 3-21.

<sup>14</sup> Richard Mallette, “Blasphemous Preacher: Iago and the Reformation”, in: Dennis Taylor und David Beauregard (Hgg.), *Shakespeare and the Culture of Christianity in Early Modern England*, New York 2003, S. 382-414.

Motivationen von Figuren zu ergründen, handelt es sich bei ihnen doch um Texteffekte, die auf der Bühne verkörpert werden.<sup>15</sup>

Im Folgenden soll Iagos Verleumdung, englisch *Slander*, als illegitime, gewaltsame sprachliche Handlung im Mittelpunkt stehen, die ihre Wirkung gerade durch ihre Indirektheit entfaltet. Es lässt sich eine Art ‘Dreieck der Verleumdung’ beschreiben, das im Übrigen schon Zeitgenossen als grundsätzlich theatral ansahen. So heisst es in einem anonymen Traktat von 1573:

Sclaunder is an accusation made for hatred, vnknown to him that is accused, wherein the accuser is beléueed, and hee that is accused is not called to giue answer, or to denye any thing, and this definition standeth on thrée persons, euen like as matters of Comedies doe that is, by the Accuser, and by him that is accused, and by the hearer of the accusation.<sup>16</sup>

In diesem theatralen ‘Dreieck der Verleumdung’ nimmt Iago die Position des Verleumders, Othello die des gläubigen Zuhörers und Desdemona die des ahnungslosen Opfers ein. Religiös und kirchenrechtlich betrachtet ist die Verleumdung sündhaft in ihrer Doppelzüngigkeit und Bosheit, wovon auch Othello und Desdemona betroffen sind, denn Othello hätte nicht so gläubig zuhören und Desdemona nicht ganz so ahnungslos sein müssen. Besonders auf die problematische Rolle des Zuhörers und die Schwierigkeit der Beschaffung brauchbarer Beweise wird in zeitgenössischen Texten zum Thema immer wieder hingewiesen. Die Indirektheit des ‘Dreiecks der Verleumdung’ kommt Iago entgegen, da seine Worte im legitimierten Diskurs aufgrund seiner vergleichsweise geringen sozialen Stellung wenig Gewicht haben; wie Lynne Magnusson im Anschluss an Pierre Bourdieus Sozialphilosophie ausführt, fehlt ihm das “symbolische Kapital”.<sup>17</sup> Direkten Konfrontationen und Beleidigungen geht Iago daher aus dem Weg. Als Desdemonas Vater Brabantio ihn vom Balkon herunter beschimpft: “Thou art a villain!”, kontert er jedoch bezeichnenderweise im Schutze der Nacht mit “You are a senator!” (1.1.116). Brabantio ist zwar tatsächlich Senator, doch das hindert ihn nicht, wutschnaubend auf die Replik zu reagieren. Mit seiner zur Beleidigung umfunktionierten, faktisch korrekten Aussage zeigt Iago, der im Übrigen bei “Janus” schwört (1.2.33), seine hohe Sensibilität für die soziale Bedeutung von Sprechhandlungen, indem er

---

<sup>15</sup> Alan Sinfield, *Faultlines. Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford 1988. Figuren im Drama der Frühen Neuzeit sind oft verblüffend brüchig, erscheinen aber dadurch glaubwürdig, dass sie kulturelle Erwartungshaltungen bedienen und vom Zuschauer hermeneutisch aufgefüllt werden können.

<sup>16</sup> *A Plaine Description of the Auncient Petigree of Dame Slaunder*, London: H. Middleton, for John Harrison, 1573, B7v.

<sup>17</sup> Lynne Magnusson, “‘Voice potential’. Language and Symbolic Capital in *Othello*”, in: Catherine M.S. Alexander (Hg.), *Shakespeare and Language*, Cambridge 2004, S. 213-225.

deutlich macht, dass Sprecher, Kontext, Adressat und Tonfall einer Aussage für die Kommunikation mindestens ebenso wichtig sind wie die verwendeten Worte selbst.

#### IV. Wortsinn und Metapher

Im Rückgriff auf meine Unterteilung der Machtausübung in direkte Herrschaft, emotionale Beeinflussung und geheime Manipulation ist nun die Frage, ob Iagos Verleumdung der emotionalen Beeinflussung oder der Manipulation zuzuordnen ist. Für die Manipulation, also die direkte materielle Einwirkung, spricht die im Zeitkontext übliche Giftmetaphorik, die das Drama durchzieht. Othellos zunehmendes Unwohlsein und seine epileptischen Anfälle erscheinen als materielle Auswirkung von Iagos sprachlicher Gewaltanwendung, so z.B. in Iagos beschwörenden “Work on, / My medicine, work!” (4.1.44-45) angesichts des in Trance verfallenen Othello. Brabantios Fazit “But words are words: I never yet did hear / That the bruised heart was pierced through the ear.” (1.3.219-220) scheint damit gänzlich widerlegt. Zudem hat das Bild des durch das Ohr verletzten Herzens (wie auch Richard Mallette betont<sup>18</sup>) eine besondere Resonanz im Kontext der zeitgenössischen Rhetorik, nicht zuletzt in Bezug auf die Wirkung der Worte des Predigers und Seelsorgers. Während visuelle Eindrücke besonders mit den im Geist entstehenden Ideen assoziiert werden, ist das Ohr das Tor zum Herzen und zu den Gefühlen. So formuliert es auch Henry Peacham im *Garden of Eloquence* von 1593 in seinen Ausführungen zum metaphorischen Sprechen:

From the hearing are diuerse translations taken, not so much seruing to signifie the powers of the mind, as to expresse the affections of the heart. An example. Heare the complaint of the fatherlesse and widow, that is, do them iustice, pitie them, and tender their distressed estate. [...] Thus from this sense as you see translations be taken to signifie pitie, compassion, ayd, succour, consent, obedience, equitie, attention, foresight, and granting.<sup>19</sup>

Othello selbst beschreibt die Wirkung von Iagos Worten als physisch: “Avaunt, be gone, thou hast set me on the rack!” (3.3.338) und führt in einem vergleichsweise hellsichtigen Moment die Folterbildlichkeiten weiter:

If thou dost *slander* her and *torture* me  
Never pray more, abandon all remorse;

---

<sup>18</sup> Mallette, wie Anm. 14, S. 385.

<sup>19</sup> Henry Peacham, *The Garden of Eloquence*, London: R.F., for H. Jackson, 1593, S. 5-6.



On horror's head horrors accumulate,  
Do deeds to make heaven weep, all earth amazed,  
For nothing canst thou to damnation add  
Greater than that! (3.3.371-376, meine Hervorhebungen)

Die Beschädigung der Ehre Othellos und Desdemonas erscheint damit als direkte Verletzung der physischen Person. Ein solches Verständnis wird noch dadurch gestützt, dass in *Othello* wie auch allgemein im Denken der Frühen Neuzeit viele Wege von der Physis zur Bedeutung führen. Hier handelt es sich nicht nur um eine Vielzahl von Hinweisen auf Körperzeichen, sondern auch um eine furiose Ökonomie der Säfte: das cholerische Temperament, der Überschuss an gelber Galle, bricht sich aufgrund stofflich gedachter Dispositionen Bahn in Neid und Eifersucht. Das englische Wortspiel mit *matter* – Angelegenheit oder Thema und Materie – bringt dies auf den Punkt, auch in indirekten Wendungen, wie in Othellos Aussage über Desdemona: “She'd come again, and with a greedy ear / Devour up my discourse” (1.3.150-151). Die Sache scheint also klar, auch für viele Interpreten, die sich auf die Giftmetaphorik einlassen: Iago hat Othello mit Worten vergiftet; er hat ihn verhext und heimlich manipuliert. Othello konnte nicht anders; Desdemona musste sterben.

Doch das ist erst der Anfang, da ‘equitable drama’ durch kontradiktorische Elemente mit Nachdruck seine Fragegesten inszeniert, wodurch sich die tragische Gestalt der Ereignisse deutlich von der einer mechanistisch verfahrenen *de casibus*-Tragödie abhebt. Iago selbst relativiert die Determiniertheit des Ablaufs, denn nach seinem beschwörenden “Work on, / My medicine, work!” fährt er fort: “Thus credulous fools are caught, / And many worthy and chaste dames even thus, / All guiltless, meet reproach” (4.1.44-47). Hiermit verweist er auf das allgemeine gesellschaftliche Problem, dass die zerbrechliche Ehre der Frauen allzu oft von der Meinung leichtgläubiger Dummköpfe abhängt. Auch gegenüber Cassio relativiert er die Wirkung der Rufschädigung, als dieser nach seiner Degradierung untröstlich ist. Auf Cassios “Reputation, reputation, reputation! O, I have lost my reputation, I have lost the immortal part of myself – and what remains is bestial” antwortet Iago:

As I am an honest man I thought you had received some bodily wound; there is more of sense in that than in reputation. Reputation is an idle and most false imposition, oft got without merit and lost without deserving. You have lost no reputation at all, unless you repute yourself such a loser. (2.3.258-267)

Die Analogie mit der Verwundung – ein Topos der zeitgenössischen Debatte um Verleumdung – fordert zum Vergleich der Rufschädigung mit den vielen Wunden auf, die im Handlungsverlauf geschlagen werden und macht deutlich, dass die Entehrtheit als soziales Ereignis auch mit dem Selbstbild, oder in Stephen Greenblatts Worten dem *self-fashioning* des Entehrten zusammenhängt – “unless you repute yourself such a loser.”

Shakespeare spielt hier also zwei unterschiedliche Auffassungen von Sprache gegeneinander aus. Die ältere Auffassung ist dem magischen und religiösen Weltbild verhaftet, das keine kategoriale Trennung zwischen Geistigem und Materiellem vorsieht. Die Urszene dieser Sprachauffassung ist die Erschaffung der Welt im Akt der Benennung durch das Schöpferwort. Die neuere Auffassung ist dagegen säkularisiert-aufklärerisch. Hier erscheint Sprache als Kommunikationsmedium, und Bedeutung ergibt sich diskursiv in der Interaktion. In der Tat wird dieser Konflikt zwischen beiden Auffassungen von Sprache bereits im ersten Akt diskutiert, wo Brabantio beim Dogen von Venedig darüber Beschwerde führt, Othello habe seine Tochter verhext. Nach seiner Überzeugung muss es sich um Manipulation handeln, “enchanted” (1.2.63) sei sie, “magic”, “foul charms”, “drugs or minerals”, “spells and medicines bought of mountebanks”, “mixtures powerful O’er the blood”, “some dram conjured to this effect” (1.2.65; 73; 74; 1.3. 62; 105; 106) müssten am Werk gewesen sein. Othello als eloquenter Redner setzt dagegen die Geschichte seiner Brautwerbung, zeichnet Desdemona als bereitwillige, ja gierige Hörerin und schließt mit den Worten “This only is the witchcraft I have used” (1.3.170). Nicht Manipulation war es also, sondern Überzeugung, ein dialogisches Moment. Dadurch erscheint auch Iagos Rhetorik in anderem Licht, und er sagt selbst zu Roderigo: “Thou know’st we work by wit and not by witchcraft” (2.3.367).

Das heisst allerdings nicht, dass die Macht des Wortes zu unterschätzen wäre; die Renaissancerhetorik formuliert oft im Anschluss an die magische Sprachauffassung eine “fantasy of power”, wie Wayne Rebhorn das nennt, eine Allmachtsphantasie, in der der Redner oder Sänger als Erschaffer von Welten erscheint und die Zuhörer mit goldenen Ketten an Hercules’ Lippen hängen.<sup>20</sup> Doch diese Allmacht wird in der Renaissance zunehmend zur

---

<sup>20</sup> Wayne Rebhorn, *The Emperor of Men’s Minds. Literature and the Renaissance Discourse of Rhetoric*, Ithaca und London 1995. Zur Rhetorik in der Frühen Neuzeit siehe auch u.a. Wilbur Samuel Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton 1956; Martin Elsky, *Authorizing Words. Speech, Writing, and Print in the English Renaissance*, Ithaca und London 1989; Neil Rhodes, *The Power of Eloquence and English Renaissance Literature*, New York und London 1992; Kenneth Graham, *The Performance of Conviction. Plainness and Rhetoric in the Early English Renaissance*, Ithaca und London 1994; Heinrich F. Plett, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Berlin 2004. Neuerdings Skinner, wie Anm. 1.

Phantasie. Im Kontext der Sprechakttheorie bezeichnet Geoffrey Leech diese Überschätzung der Sprache als “performative and illocutionary verb fallacy”,<sup>21</sup> womit er den Kurzschluss meint, die Worte selbst führten ohne Berücksichtigung des sozialen Kontextes und anderer materieller Handlungen das Ergebnis herbei. Gleichwohl besteht in der Frühen Neuzeit kein Zweifel, dass das richtige Wort zur richtigen Zeit im richtigen Ohr Gewalt hat, weshalb es unangemessen ist, in anachronistisch-modernistischer Weise die Wirkungsmacht der Sprache infrage zu stellen. Dies betont beispielsweise bereits Inga-Stina Ewbank in einem Aufsatz zu *Hamlet* aus den 1970er Jahren, wo sie sich dagegen verwahrt, Hamlet zum Zeitgenossen Becketts zu machen. Vielmehr attestiert sie ihm “the keenest sense both of the limitations and the possibilities of words”.<sup>22</sup>

## V. Die Gewalt des Theatralen

Eine zentrale interrogative Geste des Dramas richtet sich daher genau auf die Macht des Wortes. Gift- und Zaubermetaphorik betonen diese Macht und legen es nahe, die Verleumdung als eine geheime, materielle Manipulation zu sehen, doch wird eben auch darauf hingewiesen, dass es sich um Metaphern handelt, also um bildhafte Vergleiche, und dass eine Differenz zwischen Wort und Ding beziehungsweise zwischen Rede und Handlung besteht. Die Aufrechterhaltung dieser Differenzen wiederum ist die Bedingung von Kommunikation, im Leben wie auf der Bühne. Die Kongruenz von Sprechakt und Handlung wird dagegen in *Othello* mit dem Tod verknüpft – die Deckung des Tötungsberichts mit der Selbsttötung Othellos wurde bereits erwähnt. Iagos Worte “From this time forth I never will speak word” (5.2.301) bedeuten das Ende der eloquenten Figur, und besonders deutlich ist die Deckung in Emilias Sterbeworten: “So come my soul to bliss as I speak true! / So speaking as I think, alas, I die. --- *She dies*” (5.2.248-249). Gayle Greene kommentiert dazu: Emilias “language represents a linguistic ideal of correspondence of ‘discourse’, ‘thought’, and ‘deed’”.<sup>23</sup> Der Effekt wird noch verstärkt durch die im Wesentlichen einsilbigen, einfachen Worte, die Shakespeare gerne benutzt, um ‘Wahrheit’ oder Unmittelbarkeit auszudrücken. Mit der im Schlusscouplet von Lodovico formulierten Korrespondenz “Myself will straight aboard, and to the state / This heavy act with heavy heart relate” (5.2.368-369) endet die Tragödie. Die Kongruenz zwischen Gedanken bzw. Gefühlen, Verbalisierungen und Handlungen, man könnte sagen das ‘moralisch Gute’,

---

<sup>21</sup> Geoffrey N. Leech, *Principles of Pragmatics*, London und New York 1983.

<sup>22</sup> Inga-Stina Ewbank, “*Hamlet* and the Power of Words”, in: Catherine M.S. Alexander (Hg.), *Shakespeare and Language*, Cambridge 2004, S. 151-178; 165. Zuerst veröffentlicht in *Shakespeare Survey* 30 (1977).

<sup>23</sup> Gayle Greene, “‘But words are words’. Shakespeare’s Sense of Language in *Othello*”, in: *Etudes Anglaises* 34 (1981), S. 270-281; 279.

erscheint hier als antitheatral, die heimtückisch-gewalttätige Trennung von Gedanken, Worten und Taten, wie sie der diskursiven Praxis des *Slander* eignet, ist dagegen zutiefst theatral. Das könnte ein schlechtes Licht auf das Theater werfen, doch geschieht alles letztlich zu einem ‘guten Zweck’, ist es doch die Bühne, die den Verleumder überführt und seine Taktik entlarvt.

Wenn Iago Othello mit seinen Einflüsterungen zum argwöhnischen Nachfragen provozieren will, läßt er seine Körpersprache und seine Worte divergieren, mit dem Erfolg einer sofortigen Verunsicherung seines Gegenübers:

*Othello*: [...] thou criest “Indeed?”

And didst contract and purse thy brow together

As if thou then hadst shut up in thy brain

Some horrible conceit. If thou dost love me

Show me thy thought.

*Iago*: My lord, you know I love you.

*Othello*: I think thou dost.

And for I know thou’rt full of love and honesty

And weigh’st thy words before thou giv’st them breath,

Therefore these stops of thine fright me the more.

For such things in a false disloyal knave

Are *tricks of custom*, but in a man that’s just

They’re *close delations*, working from the heart,

That passion cannot rule. (3.3.115-127, meine Hervorhebungen)

Obwohl die Körperzeichen als besonders authentisch wahrgenommen werden, ist ihre Bedeutung nicht klar, und es ist charakteristisch für die Frühe Neuzeit, dass den hermeneutisch-semiotischen Verunsicherungen mit einem wissenschaftlichen Diskurs des Sezierens begegnet wird: Othello spricht von “close delations”. Patricia Parker hat in einer Untersuchung des semantischen Feldes von ‘delate’ bzw. ‘dilate’ gezeigt, dass die Bedeutungen von ‘öffnen’ und ‘erweitern’ über ‘sich verbreitern’ bis zu ‘anschuldigen’ reichen. Die Kontexte, die Parker nennt – “exotic (or ‘barbarous’) worlds formerly beyond the reach of European eyes, the anatomical opening of a secret female place, the ascent apparatus of judicial discovery, and the world of the delator and spy” – verweisen auf “simultaneously sexual, judicial, and epistemological impulses of opening, dilating, and discovering to the view that combine so powerfully in this play.”<sup>24</sup> ‘Equitable drama’ seziert die verleumderische Kommunikation, macht sie sichtbar,

---

<sup>24</sup> Patricia Parker, *Shakespeare from the Margins. Language, Culture, Context*, Chicago und London 1996, S. 245.

erforscht sie, stellt sie vor Gericht, womit auch die Rolle des Publikums, das diesem Prozess beiwohnt, neu zu überdenken ist, denn der sezierende Blick hat bei allem Erkenntnisgewinn ein transgressives, gewalttätiges, gar voyeuristisches Moment.<sup>25</sup> Auf diese Problematik weist übrigens auch Hans Blumenberg in seinem Buch *Schiffbruch mit Zuschauer* hin,<sup>26</sup> da der moralische Status des Zuschauers, der vom sicheren Ufer aus das sinkende Schiff betrachtet, den Moralphilosophen einiges Kopfzerbrechen bereitet hat. Umso zentraler wird daher im Sinne von *equity* die Empathie, bzw. in *Othello* das Schlüsselwort “pity”. Die Legimation, dem tragischen Verlauf der Ereignisse beizuwohnen ohne einzugreifen, ergibt sich also weniger aus der Fiktionalität des Vorgestellten, obwohl natürlich auch das eine Rolle spielt, als aus der emotionalen Teilhabe und dem daraus resultierenden Lernprozess. Gerade für diese Teilhabe sind dann wieder die Besonderheiten der Geschichte wichtig, da Desdemona zweifellos zu bedauern ist, wenn sie traurig ihren “willow song” singt. Gewalt im Bühnenspektakel ist also nicht nur entlang der Achse ‘fiktional’ – ‘nicht fiktional’ bzw. ‘real’ zu bewerten, sondern auch in Bezug auf die Frage, wie diese Gewalt genau funktioniert, inwieweit sie Differenzen einebnet oder Umdeutungen zulässt.

Dabei kommt der sprachlichen Gewalt eine besondere Rolle zu, mit der sich die Philosophin Judith Butler in ihrem Buch *Excitable Speech* auseinandersetzt.<sup>27</sup> Sie konstatiert die Häufigkeit, mit der sprachliche Gewalt in Metaphern physischer Gewalt gekleidet wird und folgert: “[T]here is a strong sense in which the body is alternately sustained and threatened through modes of address.”<sup>28</sup> Butler macht deutlich, wie sehr die negative Benennung das Selbstbild schädigen kann, weist aber gleichzeitig auf die Möglichkeit der bereits von Austin bemerkten “tragi-comedy of performative misfire”<sup>29</sup> hin, das heißt der nicht eben seltenen Begebenheit, dass Sprechakte die beabsichtigte Wirkung verfehlen. Daraus zieht Butler einen höchst bedeutsamen Schluss:

If we accept that hate speech is illocutionary, we accept as well that words perform injury immediately and automatically[.] [...] The saying is not itself the doing, but it can lead to the doing of harm that must be countered. Maintaining the gap between saying and doing, no matter how difficult, means that there is always a story to tell about how and why speech does the harm that it does.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> Zum wissenschaftlichen Diskurs des Sezierens und seiner kulturhistorischen Bedeutung siehe Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London 1995.

<sup>26</sup> Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt 1979.

<sup>27</sup> Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, London und New York 1997.

<sup>28</sup> Ebd., S. 5.

<sup>29</sup> Ebd., S. 166.

<sup>30</sup> Ebd., S. 102.

Eine der Geschichten, die hier erzählt werden kann, “about how and why speech does the harm that it does”, heißt *Othello*. Und hier wird auch deutlich, dass Beleidigungen potentiell umgedeutet werden können: “You are a senator!” Dagegen steht Othellos Euphemismus, der bereits die Unumkehrbarkeit seines physischen Gewaltakts deutlich macht:

when I have plucked the rose  
I cannot give it vital growth again,  
It needs must wither. (V.2.13-14)

Die wahre Tragödie entfaltet sich damit erst, wenn dieser Spiel-Raum zwischen Wort und Tat deutlich wird: Othello hätte anders gekonnt; Desdemona hätte nicht sterben müssen.

## VI. Die Macht des Widerwortes

Verleumdung stellt wegen ihrer Indirektheit eine besonders perfide, komplizierte und theatrale Form der sprachlichen Gewalt dar, weshalb der *Slander*-plot in Shakespeares ‘equitable drama’ immer wieder auftaucht. Besonders zentral ist dabei die sexuelle Verleumdung von Frauenfiguren, die wegen der prekären Natur weiblicher Ehre in der Frühen Neuzeit besonders viel dramatisches Potential und soziale Relevanz hat. Ein glücklicher, oder zumindest glimpflicher Ausgang ergibt sich immer dann, wenn – wie in *Much Ado About Nothing*, *Cymbeline* und *The Winter’s Tale* – die Frauen ihre Schande überleben und wieder rehabilitiert werden können, was oft in Form einer inszenierten rituellen Wiedergeburt geschieht. Desdemonas Opfergang lädt gerade deshalb zum Nachdenken über Alternativen im Sinne des ‘equitable drama’ ein, weil er *nicht* unvermeidbar erscheint. Othello ist wegen seiner gegenüber den venezianischen Gepflogenheiten altmodischen Standards und seiner persönlichen Unsicherheit ein leichtgläubiger Hörer im ‘Dreieck der Verleumdung’ – “Haply for I am black / And have not those soft parts of conversation / That chamberers have, or for I am declined / Into the vale of years” (3.3.267-270) und Desdemona macht sich durch ihre Zweifel zum wehrlosen Opfer von Othellos Beschimpfungen und Beleidigungen: “Am I that name, Iago? [...] Such as she said my lord did say I was. *Emilia*: He called her whore” (4.2.119-122). Bianca, Kurtisane von Beruf und Mätresse Cassios, lässt sich dagegen keineswegs Hure nennen. Auf Emilias “O fie upon thee, strumpet!” entgegnet sie “I am no strumpet / But of life as honest as you, that thus / Abuse me” (5.1.121-123). Damit spielt sie den Ball zu der wütenden Emilia

zurück. Vor den zeitgenössischen Kirchengerichten standen nicht selten Frauen, die sich gegenseitig Beleidigungen um die Ohren schlugen, und man könnte sich vorstellen, dass sie als *groundlings* im Theater empört gerufen hätten: “Lass dir das nicht gefallen, Desdemona!” Was Othello und Desdemona so verletzlich macht, scheint also nicht die magische Wirkung bestimmter Worte zu sein, sondern die Tatsache, dass die Einbindung beider in das Sozialgefüge gelockert ist – bei Othello durch seine Fremdheit, bei Desdemona durch ihre transgressive Verbindung zu dem Fremden.

Mark Matheson stellt *Othello* politisch in den emanzipatorischen Kontext des Republikanismus und interpretiert Desdemonas anfängliches Selbstbewußtsein als “partly a product of the progressive Venetian culture he portrays in the play. Othello comes to this culture as an outsider, and his association with the city is based on both the government’s republican principles and its readiness to seek out those with merit and to pay for their services.”<sup>31</sup> Othello ist demgegenüber einem feudalistischen Ideal der Loyalität verhaftet, was Iago geschickt ausnutzt. In diesem Kontext tritt die Janusköpfigkeit der Verleumdung besonders deutlich hervor, die dazu einlädt, beide Weltbilder und Sprachauffassungen gegeneinander auszuspielen. Die innere Verbindung von Sprache, Bedeutung und Körperlichkeit, die Verleumdung als physische Gewalt begreift, gehört einem mythischen Paradigma an, das in einer pragmatischen und rational geprägten Umgebung zunehmend an Bedeutung verliert. Wird Verleumdung jedoch als Diskurs gefasst, der eine gewisse Flexibilität besitzt, dann kann sie zu einer modernen Technik der Macht werden. Ein ähnlicher Fragegestus findet sich auch in *Macbeth*, wo zumindest Zweifel daran anzumelden sind, dass Macbeth im Bann der Hexen keine andere Wahl hatte, als Duncan beiseite zu schaffen und die Weissagung zu erfüllen.

Iago nutzt die Verleumdung als moderne Technik der Macht, um in machiavellistischer Manier seine Stellung zu verbessern. Doch ist letztlich seine verleumderische Sprache dem Widerwort ausgesetzt, und seine eigene Frau erhebt schließlich Einspruch:

’Twill out, ’twill out! I peace?

No, I will speak as liberal as the north.

Let heaven and men and devils, let them all,

All, all cry shame against me, yet I’ll speak. (5.2.217-220)

---

<sup>31</sup> Mark Matheson, “Venetian Culture and the Politics of *Othello*”, in: Catherine M.S. Alexander (Hg.), *Shakespeare and Politics*, Cambridge 2004, S. 169-184; 174. Zuerst veröffentlicht in *Shakespeare Survey* 48 (1995).

Zwar muss sie die Wahrheit ihrer Worte mit ihrem Tod beglaubigen (“So come my soul to bliss as I speak true! / So speaking as I think, alas, I die” (5.2.248-249)), und auch Lodovico und Gratiano reagieren auf Othellos Selbstmord mit einem geteilten Blankvers – “*Lodovico*: O bloody period! *Gratiano*: All that’s spoke is marred” (5.2.355) –, der wieder die kategoriale Trennung zwischen Sprache und Physis kollabieren lässt. Verletzt und entstellt erscheint das sprachliche Denkmal, das Othello sich setzen wollte, entstellt ist aber auch die Sprache selbst durch ihre Kontamination, ihren Kurzschluss mit der Gewalt. Pessimistisch betrachtet scheint kaum eine Rede vorstellbar, die aus der Gewalt hinausführen würde. Doch niemand, der *Othello* intensiv gelesen oder eine gute Inszenierung dieses ‘equitable drama’ gesehen hat, wird sich damit zufriedengeben. Im Angesicht des “tragic loading of this bed” (5.2.361) werden alle Teilhabenden eingeladen, den bösen Worten über andere mit Misstrauen zu begegnen, den Giftpfeil der Beleidigung verbal zu parieren, dem Beschuldigten Gehör zu geben und Einspruch zu erheben, wenn die Reihe an ihnen ist. Angesichts gegenwärtiger, neuer Formen medialer Manipulation sowie einer Verrohung des öffentlichen Dialogs und des politischen Diskurses sind die Fragen, die *Othello* stellt, wieder höchst aktuell.